
2 Mus.pr.
4006

Binchois

Binchois

Chansons.

Sechs

bisher nicht gedruckte

dreistimmige Chansons

(für Tenor, Diskant und Kontratenor)

von

Gilles Binchois

(c. 1425)

aus dem Codex Mus. MS. 3192 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek
in moderne Notierung übertragen, mit neuem (deutschem) Text

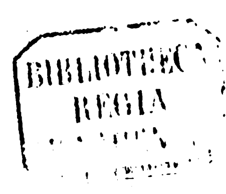
herausgegeben

von

Dr. Hugo Riemann.

Als Manuscript gedruckt.

Wiesbaden 1892.



Codex Mus. MSS. 3192
der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

„. . . . *onques jour ne deschantirent*
En melodies de tels chois
(Ce m'ont dit qui les hantirent)
Que ***Guillaume Dufay*** *et* ***Binchois,***
Car ils ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique
En fainte, en pause et muance
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy ***Dunstable;***
Pour quoy merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable"

so singt der um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebende Dichter Martin Lefranc, und auch der um 1475 schreibende Tinctoris zählt Gilles Binchois zu den bedeutendsten der ältesten Meister des Kontrapunkts; er nennt ihn mit Dunstaple und Dufay als Lehrmeister der grossen niederländischen Komponisten: Okeghem, Regis, Busnois, Caron, Faugues („qui novissimis temporibus vita functos Joannem Dunstaple, *Egidium Binchois* (NB. hier vor Dufay genannt!) Guillaume Dufay, se praeceptores habuisse in hac arte divina glorientur"). Ein auf der Bibliothek zu Dijon befindliches Trauergedicht auf Binchois' Tod feiert ihn als ‚père de joyeuseté' und ‚patron de bonté' und erzählt, dass er in jüngeren Jahren ein Kriegsmann voll froher Lebenslust gewesen, später aber sich dem geistlichen Stande gewidmet habe. Da nun die Rechnungsbücher des burgundischen Hofes ausweisen, dass Binchois etwa um 1440 zweiter Kapellan am Hofe Philipps des Guten war und eine Präbende erhielt, und wir wissen, dass er 1460 in Lille starb, so wird man mit Fug und Recht seine Blütezeit etwa um 1420—1440 ansetzen dürfen, eine Annahme, welche sowohl durch den Kompositionsstil als die Notierungsweise Binchois', wie wir sehen werden, durchaus bekräftigt wird.

Obgleich nun über die hohe Wertschätzung Binchois' durch seine Zeitgenossen kein Zweifel besteht und sein Name in jeder Musikgeschichte den Ehrenplatz neben Dufay einnimmt, so hat man doch bis jetzt herzlich wenig gethan, um die Berechtigung des Urteils der Zeitgenossen an der Hand seiner auf uns gekommenen Kompositionen zu prüfen. Es beschränkt sich, abgesehen von einem kurzen zweistimmigen Fragment bei Tinctoris (das doch auch nur dem Historiker selbst zur Hand ist), die Kenntnis unserer Zeit von Binchois' Werken auf die von Kiesewetter in den Schriften „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges" (1841) und „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik" (1846) mitgeteilte dreistimmige Chanson „Ce mois de May", deren Übertragung durch Kiesewetter aber sowohl Fétis als Kiesewetters Neffe Ambros stark angefochten haben — leider ohne sie besser zu machen. Nun ist aber zum Glück diese Chanson nicht das einzige Überbleibsel von Binchois' Kunst; ein von Fétis erwähnter Codex von 119 Blättern, der Chansons von Binchois enthielt, scheint freilich verschollen; aber in der vatikanischen Bibliothek zu Rom liegt ein anderer mit Chansons und Motetten von Binchois, Dunstaple u. a., und in neuester Zeit hat Fr. X. Haberl (‚Bausteine' I) in Bologna und Trient weitere Sammlungen mit geistlichen und weltlichen Tonsätzen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufgewiesen, in denen Binchois reich vertreten ist, und — uns näher: die Münchener Bibliothek besitzt ein höchst wertvolles Bruchstück einer Chansonssammlung (Mus. MSS. 3192), vier Doppelblätter, die ausschliesslich dreistimmige Chansons bezw. Rondeaux von Binchois enthalten und zwar fünf (oder sechs, vgl. S. 4) vollständige, von zwei ferneren nur den Diskant mit dem Text, und von dreien nur Tenor und Kontratenor ohne Text. Indem ich die fünf bezw. sechs kompletten Chansons mit untergelegtem deutschem Text herausgebe, biete ich eine gewiss willkommene Gelegenheit, Binchois sogar wieder tönend lebendig zu machen; man wird sich überzeugen, dass derselbe wirklich ein Komponist von Gottes Gnaden war. Seine Sätze sind nicht nur historisch von allergrösstem Interesse, da sie charakteristische Typen der Setzweise um 1425 von bisher nicht geahnter Vollkommenheit sind — nein, sie sind noch heute dankbare Nummern für jeden gemischten Chorverein bezw. für den Konzertvortrag durch ein Soloterzett.

Wenn ich nun aber hier zugleich eine vollständige Beschreibung des Codex veröffentliche und ihr eine Übertragung der unkompletten Nummern beifüge, so geschieht das einerseits darum, weil dieselbe wertvolle Ergänzungen zur Geschichte der Notenschrift ergiebt (z. B. für die Verwendung der roten Noten), andererseits aber um — meine Arbeit gleich ganz zu thun, ehe der Codex wieder für wer weiss wie lange in die Schränke der Münchener Bibliothek zurück verschwindet. Das Entgegenkommen der Verwaltung der Münchener Staatsbibliothek ermöglichte mir das Studium des Codex hier in Wiesbaden, wofür ich noch besonders Herrn Dr. Sandberger öffentlich meinen Dank ausspreche.

Der Codex Mus. MSS. 3192 der Münchener Bibliothek besteht, wie bereits J. J. Maier in seinem Kataloge der Musik-Manuskripte dieser Bibliothek (unter No. 201a) mitgeteilt hat, aus acht Blättern, richtiger vier Doppelblättern Pergament, die noch die ursprünglichen Foliie-

rungen VII, VIII, IX, X, XIII, XIV, XIX, XX aufweisen, also uns mindestens den Verlust von weiteren 12 Blättern beklagen lassen, die höchst wahrscheinlich ebenfalls nur dreistimmige Chansons von Binchois enthalten haben. Das Manuskript ist ein Chorbuch, d. h. auf zwei einander gegenüberliegenden Seiten stehen die zusammengehörigen Sätze der Einzelstimmen: links der Diskant mit dem Text, rechts Tenor und Kontratenor (fast durchweg ohne Text). Jedes Stück füllt gerade ein solches Seitenpaar; die letzte Nummer (11) stellt merkwürdiger Weise die drei Stimmen auf einer Seite (fol. XXb) unter einander. J. J. Maier meint, dass die Bemerkung am Ende des Diskant: „Sequitur cuer doloreux“ auf einen zweiten Teil hinweise; das möchte ich trotz des gleichen Versmasses und Reimes der neuen Anfangszeile bezweifeln, da dass Stück, wie es vorliegt, abgerundet ist und zwei Stollen (Reprise) und Abgesang enthält. Ich glaube, dasselbe ist komplett und Coeur douloureux nur der Anfang der folgenden Textstrophe.

Die Schrift des Textes ist ziemlich accurat, auch mit zwar einigermassen stereotypen, doch ganz geschmackvollen Initialen verziert, verrät aber, dass der Kopist des Französischen nicht mächtig war, da er vielfach ganz verkehrt gelesen und z. B. b d und v oft verwechselt hat. Tenor und Kontratenor haben durchweg die Inschrift TEnor und COntrateor mit verziertem rotem T und blauem C; der Diskant ist als solcher nicht bezeichnet, seine Initiale (blau) ist der jedesmalige Anfangsbuchstabe des Textes.

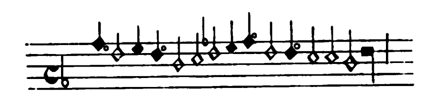
Die erhaltenen Blätter sind von den Deckeln älterer Druckwerke losgelöst worden, und tragen leider schlimme Spuren von der Schere des Buchbinders, sind auch zum Teil ganz zermürbt und zerstossen, sodass es erklärlich scheint, warum sich bisher niemand getraut hat, eine Übertragung zu versuchen. Stark beschnitten sind fol. VII, IX, XIV und XIX (nur 13,5 bis 14,2 cm breit) während die anderen Hälften der Doppelblätter, (die mit VIII, X, XIII und XX foliierten) die originale Breite von 17 cm haben. Die Höhe der Blätter beträgt durchweg 21 cm. Stark zerstossen ist die äussere untere Ecke von fol. VIII.

Bei genauerer Untersuchung erweist sich nun aber der Gesamtdefekt der erhaltenen Blätter als ein nur geringfügiger. Da nämlich das Manuskript breite Ränder aufweist, so hat die Schere in der Hauptsache unbeschriebene Streifen entfernt. Der Duktus der Liniensysteme ist durchweg nicht länger als 13 cm, es fehlt davon auch an den am ärgsten beschnittenen Blättern VII und IX auf deren Vorderseite (a) nicht mehr als ein Centimeter, also nur sehr wenige Noten, da zumeist nicht bis an die äusserste Grenze geschrieben wurde, vielmehr dem Kustos reichlich Platz gegönnt; auf der Rückseite aber (b) trifft der Verlust nur den Schlüssel bezw. das ihm beigefügte ♭. Der Verlust reduziert sich ferner noch dadurch, dass auf fol. VIIa, XIIIa, XIXa Stücke stehen, die ohnehin nicht in allen drei Stimmen erhalten, also eigentlich verloren sind. So kann ich denn mit Freuden konstatieren, dass eine ernsthafte Lücke thatsächlich in keiner der sechs erhaltenen Chansons zu beklagen ist.

Einige Flecken verunzieren noch das Manuskript, besonders die hässlichen Streifen, die der Leim an den übergebogen gewesenen Rändern hinterlassen hat; einige Noten sind stark verblasst, aber schliesslich ist doch noch alles zu lesen, was überhaupt erhalten ist!

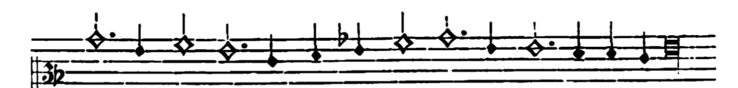
Die Art der Notierung des Manuskripts

ist die nach allgemeiner Annahme zu Anfang des 15. Jahrhunderts verschwindende mit schwarzen und roten Noten; vielleicht war es Binchois' nach neueren Forschungen jedenfalls nicht älterer, sondern vielmehr jüngerer Zeitgenosse Dufay, der vom Gebrauche der schwarzen Note zu dem der weissen überging (von Dufay existieren Stücke in beiden Arten der Notierung, von Binchois wohl nur in der ersteren). Was es aber mit der „nouvelle pratique“ Binchois' in Bezug auf „faintes“ (= feintes, musica ficta [Versetzungszeichen]), „pauses“ (Pausen) und „muances“ für eine Bewandtnis hatte, werden wir gleich sehen (Hermann Finck nennt gleichfalls Binchois unter den ‚quasi novi inventores‘). Um gleich das wichtigste und auffälligste zuerst zu erledigen, so weisen die vorliegenden Chansons *rote Noten* in einem Sinne auf, der bisher nirgend erklärt wurde, nämlich rote Minimae (Halbe) im Sinne von *Semiminimae* (Vierteln) z. B. am Ende von „Mon cuer chante joyeusement“ im Diskant:



(die hohlen Noten und Punkte sind rot zu denken)

im Sinne der späteren (weissen) Notierung:

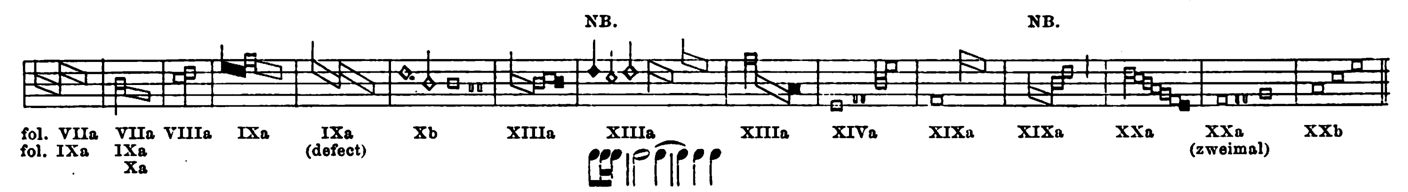


d. h. also: die *rote Minima* erscheint in derselben Weise neben der schwarzen als *nächstkleinere Notengattung*, wie nachher die schwarze neben der weissen, während doch bekanntlich sonst die gebräuchliche Form der Semiminima in schwarzer Notierung 𝅘𝅥𝅮 (schon bei Johannes de Muris) war, die sogar zunächst als 𝅘𝅥𝅮 in die weisse Notierung überging. Mit grosser Konsequenz ist übrigens auch das *Punctum additionis* wo es den Wert der Semiminima repräsentiert, rot geschrieben, während es an der Semibrevis (wo es also eine Minima gilt) schwarz ist. Überall, wo in meiner Übertragung Sechzehntel vorkommen (ich habe die Werte sämtlich auf den vierten Teil reduziert), stehen im Codex rote Semiminimen bezw. rote Punkte an

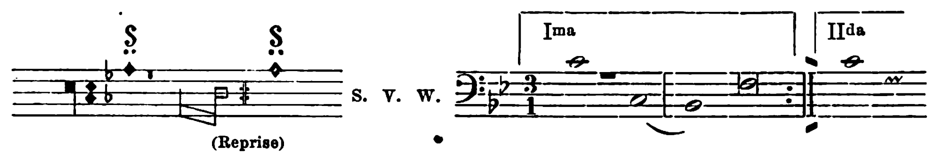
der Minima (mit Ausnahme von fol. VIIa, XIVb, XXa auf jeder Seite).

Ausserdem ist aber der Color reichlich in dem allgemein üblichen Sinne angewandt, nämlich:
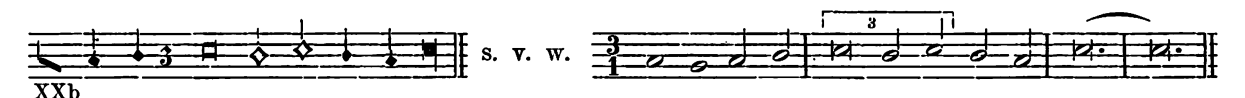
a) wo im Tempus perfectum *drei imperfekt zu messende Breves* vorkommen (meist in Ligatur), was gewöhnlich synkopische Bildungen ergiebt, z. B.



b) für eigentliche *Synkopierung*, zur Ermöglichung der Darstellung einer aus Teilen zweier Tempuseinheiten (Takte) zusammengezogenen imperfekten Brevis in einer Note z. B.: für (fol. VIIa); nicht nötig, wenn auch vielleicht doch zur Verhütung von Irrtümern praktisch war der Color fol. XIX im Kontratenor vor der Reprise:

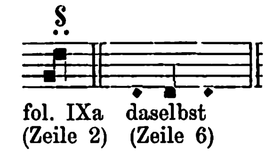


c) für *wirkliche Triolenbildung* besonders von Semibrevis mit nachfolgender Minima (◇ ◇) z. B. fol. VIIIb (fünfmal), fol. XIXb (sechsmal, ein siebentes Mal aber — in der Mitte der vierten Zeile — für Punktierung aus einer Zählzeit hinüber in die andere:), einmal für eine Triole an Stelle der beiden ersten Zählzeiten des Tripeltakts (mit eingezeichneter 3):



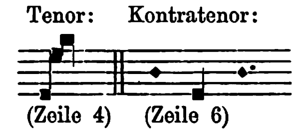
Sämtliche Stücke des Codex stehen im Tripeltakt und zwar in der *zweiten Prolation* de Vitrys ■ = 3 ◆, ◆ = 2 ↓), wofür bekanntlich der Kreis ohne Punkt ○ die Vorzeichnung wäre; diese fehlt zwar überall, aber die *Signa intrinseca* (s. oben unter a) geben unzweifelhaften Aufschluss über diese Taktart. Die perfekte Mensur der Brevis verbürgen die wiederholt vorkommenden Gruppen dreier roten Breves, die imperfekte Mensur der Semibrevis die roten ◇ ◇ (s. oben bei c). Die Stücke sind daher von einer auffallenden Schlichtheit der rhythmischen Verhältnisse; von den späteren Komplikationen der Niederländer (Proportionen etc.) noch keine Spur (bis etwa auf die seltene Triole zweiten Grades fol. XXb [s. oben bei c]).

Die berüchtigte *Plica* findet sich scheinbar einige Male, zunächst beim Teilschluss in der Mitte von No. 3 (fol. VIIIb—IXa):



Beide Noten sind, wie die Entzifferung ergiebt, Longae (die erste — im Tenor — hat übrigens die Corona [Fermate], die in den beiden anderen Stimmen fehlt); es ist sehr wahrscheinlich, dass beide das allmähliche Aufkommen der Ligatur an Stelle vom (das aber noch im Codex vorkommt, s. fol. XXb Zeile 4) und der Bedeutungslosigkeit der Richtung der Cauda anzeigen (=).

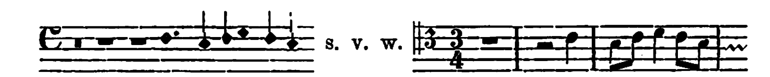
Diese Auffassung findet volle Bestätigung durch fol. XXb, wo beide Formen in derselben Bedeutung wiederkehren (nicht zusammengehörig):



und ebenso fol. VIIa Zeile 2, wo einfach eine Longa ist.

Ich wüsste auch wirklich mit der Plica, die ja vor 1400 abgekommen sein soll, in diesem Zusammenhange nichts anzufangen; eine Art Doppelschlag oder Mordent resp. Pralltriller oder Accent würde sich besonders in der Bassstimme höchst sonderbar ausnehmen.

Überraschend ist an der Chanson „*Votre tres doulx regart*" der gleichzeitige Anfang aller drei Stimmen mit einer Zählzeit (◆) *Auftakt*, welchen Binchois einfach dadurch ermöglicht, dass er allen Stimmen Vorpausen giebt und zwar so viele, dass zugleich die Mensur (2. Prolation) festgestellt ist: eine Pausa brevis und zwei Pausae semibrevis:



Wahrscheinlich ist dasselbe Mittel in No. 8 *(Je ne fais toujours que penser)*, von der nur der Diskant erhalten ist, angewendet.

Die *Corona* (𝄐) findet sich in den Tonsätzen No. 1, 3, 4, 6, 9, in letzterem vor und hinter der Reprise, deren Zeichen schon ganz das heutige ist (:||:) mit einer regelrechten prima und seconda volta, natürlich in beiden erhaltenen Stimmen; doch fehlt beim Tenor das Merkzeichen über der Brevis f, von der bei der Repetition zu der Semibrevis f gesprungen werden muss, die hinter der Reprise steht (ein schwacher Rest vielleicht von einer Corona ist allerdings noch erkennbar).
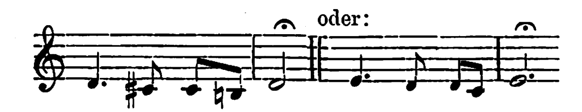
Der Kompositionsstil

sämtlicher Stücke verrät durchaus einen und denselben Meister, sodass, auch wenn nicht ausdrücklich über dem Diskant jeder Nummer ein sorgfältig geschriebenes

Binchois

von der Hand und mit der Tusche des ganzen Manuskripts stände, schon innere Gründe auf gemeinsame Herkunft weisen würden. *Die eigentliche Hauptstimme ist durchweg der Tenor*, der ursprüngliche Interpret des Textes, der zumeist in längeren Noten sich bewegt oder einen einfachen Rhythmus durchführt, überwiegend in Breves und Semibreves, selten mit eingestreuten Minimen und gar Semiminimen; *die erste Gegenstimme ist der Diskant*, der mit Ausnahme des ganz eigenartigen Stücks „Deul angoisseux“ lebhafter figuriert und von wirklichem melodischen Reiz ist; der *Kontratenor* ist die, wenn auch *nicht nachkomponierte* (dazu ist er durchweg zu inhaltvoll), so doch in dritter Linie konzipierte Stimme, die den Satz ergänzt und je nach dem Gange des Tenors Grundstimme (Bass) oder Mittelstimme (Alt) wird, wodurch für ihn wiederholt die seltsamsten Sprünge aus der Höhe in die Tiefe und umgekehrt notwendig werden. Die Verwandtschaft der Setzweise mit den dreistimmigen Stücken des Lochheimer, Münchener und Berliner Liederbuches ist unverkennbar, aber während dort doch mit wenigen Ausnahmen der Satz noch recht primitiv und tastend ist, liegt hier wirkliche Kunst vor, die mit Sicherheit disponiert.

Der aus den deutschen dreistimmigen Liedern des 14.—15. Jahrhunderts bekannten Diskantklausel



begegnen wir auf Schritt und Tritt, auch in zahlreichen geistvollen, ja kühnen rhythmischen Umbildungen.

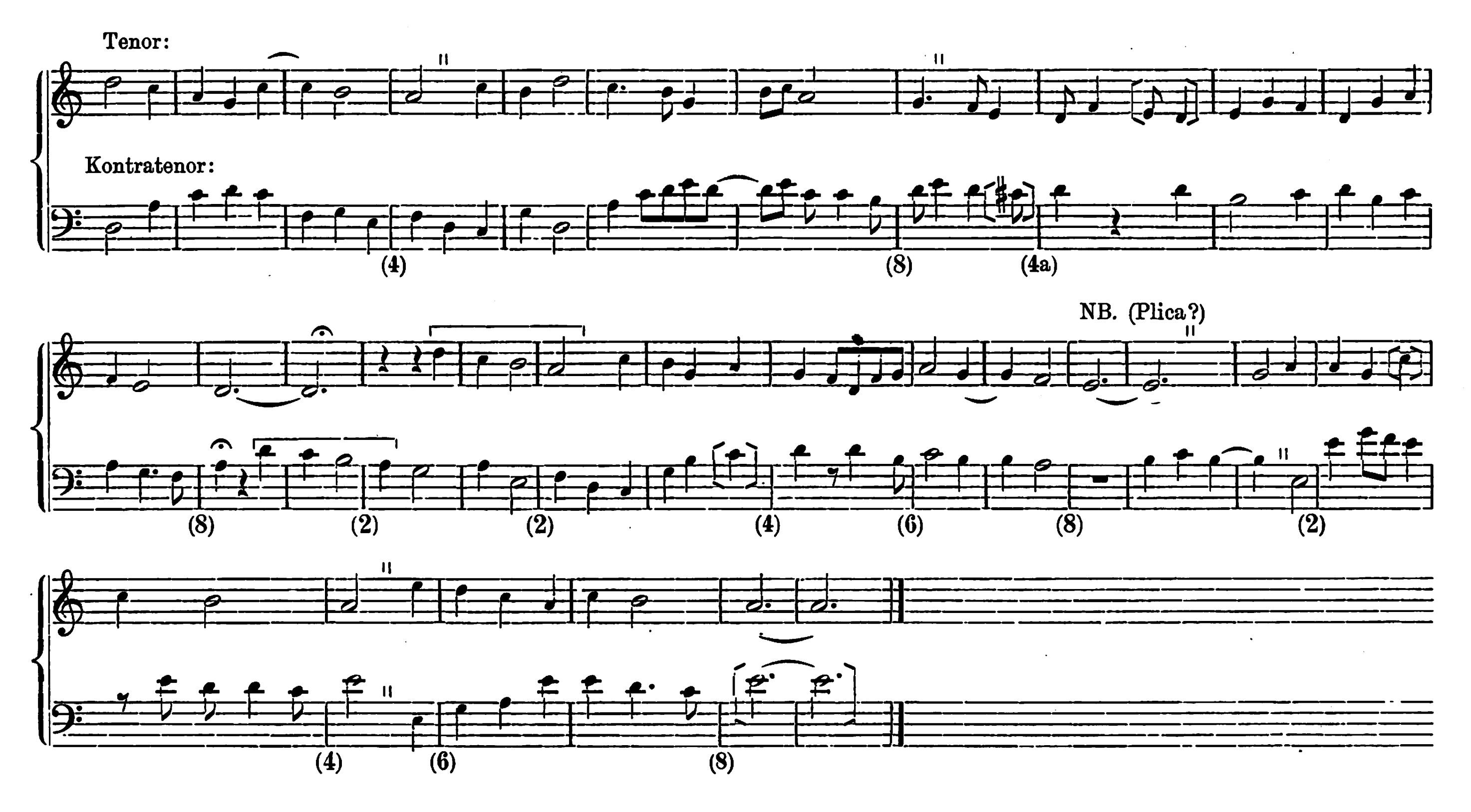
Durchaus stereotyp, weil unbedingtes Gebot damaligen Geschmacks, ist ferner der Anfang und Schluss (auch der einzelnen Hauptabschnitte) mit der leeren Quinte; und zwar fangen in der Regel Tenor und Diskant in der Oktave an und hören ebenso auf, während dem Kontratenor die zwischenliegende Quinte zufällt; nur in No. 4 *(Mon cuer)* beginnen Tenor und Kontratenor im Abstand einer Oktave und der Diskant liegt mit der Quinte über dem Tenor, und in No. 10 *(Ma dame)* liegt der Diskant eine Oktave über dem Einklang von Tenor und Kontratenor. Ganz isoliert steht aber das wahrhaft entzückende No. 7 *(Vostre alée)* da, in welchem von einer zuerst erfundenen oder nachkomponierten Stimme gar keine Rede mehr sein kann, da *jede Textzeile durch alle drei Stimmen im Einklang motivisch imitiert!*

Innerhalb der einzelnen Abschnitte ist die Harmonie voll und so rein von fehlerhaften Parallelen, dass ich in No. 2 ohne Besinnen die Werte der 4. und 5. Note des Diskant aus ♦♩ in ♩♦ umgeändert habe, um die anstössige Quintenparallele zwischen Diskant und Kontratenor zu beseitigen ($\binom{a\ g}{d\ c}$); übrigens wies auf diese Korrektur eines blossen Schreibfehlers schon der korrespondierende 5. Takt (1. Takt des Nachsatzes) hin; ebenso ist in No. 4 Zeile 4 offenbar ein Fehler im Diskant: die vierte Note (Minima g) muss einen roten Punkt haben und die fünfte (Minima f) rot sein, wodurch das Motiv dem des Kontratenor im vorhergehenden Takt entsprechend wird und ebenfalls eine Quintenparallele verschwindet.

Bevor ich zur Specialbesprechung der einzelnen Stücke übergehe, will ich nur noch kurz andeuten, wie ich bei der *Unterlegung des neuen deutschen Textes* verfahren bin. Derselbe schliesst sich durchaus dem Stimmungsinhalte des originalen französischen Textes an und zwar ist er wie dieser zunächst speciell für die Tenormelodie zugeschnitten; dabei ergab sich nun das erfreuliche Resultat, dass er auch für den Diskant sogleich ohne Mühe sich vortrefflich eignete, während beim Kontratenor, wie nicht anders zu erwarten, zufolge von dessen eigenartiger Doppelrolle sich kleine Schwierigkeiten herausstellten. Immerhin aber hoffe ich durch meine Neudichtung die Stücke für uns heute wieder lebensfähig gemacht zu haben. Der französische Text hat durchweg drei Strophen: ich habe mich mit einer begnügt, da es mir nur darum zu thun war, die Sätze wieder klingend zu machen. Meine Textverteilung in den figurierten Partien wird hoffentlich keinen ernsthaften Widerspruch erfahren; steht sie vielleicht mit gewissen Traditionen nicht ganz im Einklang, so denke ich doch, dass sie dem guten Geschmack entspricht und von den Sängern nichts unmögliches fordert.

No. 1. (fol. VIIa)

Nur Tenor und Kontratenor, ohne Text, sind erhalten. Obgleich der Buchbinder einen Streifen von fast drei cm Breite weggeschnitten hat, so fehlen doch in beiden Stimmen zusammen nur sechs Noten, die sich aber mit Bestimmtheit bei der Zusammenstellung ergänzen liessen, da zum Glück die Lücken in beiden Stimmen nicht zusammenfallen. Ich klammere die ergänzten Noten ein. Hier ist die Übertragung (beide Stimmen originaliter mit c-Schlüssel auf der vierten Linie; ich schreibe den Tenor in der heute üblichen Weise eine Oktave höher mit 2g):



Es dürfte keine unlösbare Aufgabe sein, zu diesen beiden Stimmen einen Diskant im Stile Binchois' zu schreiben. Dass an der mit Oberklammern versehenen Stelle der Diskant zwischen Kontratenor und Tenor in der Oktave zu imitieren hat, ist wohl unzweifelhaft.

No. 2. (fol. VIIb—VIIIa)

'Vostre tres doulx regart plaisant

Belle et bonne que j'aime tant
Qu'on ne puet plus en bonne foy
Tresperche tout la cuer de moy
Et oblege le demourant.'

(Der übrigens ohnehin undeutlich und fehlerhaft geschriebene Text der 2. und 3. Strophe ist freilich stark verstümmelt und ich verzichte auf den Versuch seiner Restaurierung, die vielleicht einem Romanisten von Fach nicht schwer werden würde.)

Ein sinniges Liebeslied, in allen drei Stimmen vollständig erhalten, da der Buchbinder in Zeile 2—4 des Diskant nur die Schlüssel weggeschnitten hat. Zu Anfang von Zeile 3 sieht man noch den Rand der zweiten der beiden an dieser Stelle selbstverständlichen Semipausen (der ganze folgende viertaktige Nachsatz ist getreue Nachbildung des Vordersatzes).

Die Originalnotierung giebt dem Diskant den Tenorschlüssel und dem Tenor und Kontratenor den Bassschlüssel, aber unzweifelhaft nur, um ohne Hilfslinien und ohne vorgezeichnete Kreuze oder Been durchzukommen (als tiefe Chiavette). Meine Übertragung in die höhere Quinte ermöglicht die Ausführung durch eine Frauen- oder Knabenstimme (Alt für den Discantus) und zwei Männerstimmen (Tenor und Kontratenor [hoher Bass]). Die Tonart ist die mixolydische, im Tenor besonders schön ausgeprägt. Die Richtigstellung im zweiten Takt des Diskant, sowie der Anfang mit dem Auftakt sind bereits oben besprochen worden.
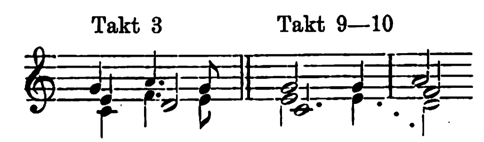
Zu beachten ist im Kontratenor dieses Stücks das Vorkommen von gross F (unter den Γ des Guidonischen Umfangs), dessen Einführung sonst Dufay zugeschrieben wird.

No. 3. (fol. VIIIb—IXa)

‚Hélas, que poray je plus faire

Je n'ose dire mon affaire
Et ne scay comment le celer
Mon samblant me fait desceler
Que pour rien ne puis contradire
Car quant je voy ce qui refaire
Me puet ou de tous poins deffaire
Je ne scay aler ne perler. Hélas, que pour etc.
La doubte que j'ay de m'effaire
Et a toute joye sourfaire
Je me laisse mes veulx souler
. . . . . . (Rest verdorben).

Eine rührende Klage des unglücklichen Liebhabers (langgezogene Tenormelodie). Vollständig erhalten bis auf einige wenige Noten im Tenor und Kontratenor, die der Schere des Buchbinders zum Opfer gefallen sind, aber sich mit ziemlicher Sicherheit ergänzen lassen. Meine Übertragung giebt die fraglichen Töne in Klammern. Der Kontratenor dieses Stückes vagiert ganz besonders stark zwischen Altlage und Basslage (bis g' hinauf und herunter bis c), ist aber auch gerade in seiner Rolle als Mittelstimme besonders ausdrucksvoll. Bemerkenswert sind hier die mehrfachen frappanten Dreiklangsfolgen mit Vermeidung der Quintenparallelen durch Stimmenkreuzung, so z. B.:



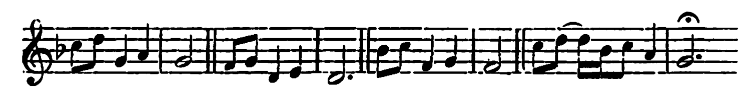
Schlüssel des Originals: Diskant mit Sopranschlüssel, Tenor und Kontratenor mit Tenorschlüssel, die beiden letzteren mit vorgezeichnetem ♭, das im Diskant wohl mit Absicht fehlt; doch ist das h im vierten Takt etwas auffällig, wenn auch in Anbetracht des schmerzlichen Ausdrucks des Stücks nicht unerklärlich.

No. 4. (fol. IXb—Xa)

‚Mon cuer chante joyeusement

Quant il luy souvient de la belle
Tout son plaisir en renouvelle
De bien en mieulx certainnement
. . . (2. und 3. Strophe stark beschnitten).

Vollständig in allen drei Stimmen; im Diskant sind nur Schlüssel und ♭ der 2.—4. Zeile weggeschnitten, es fehlt keine Note. Die Korrektur der 4.—5. Note der Schlusszeile des Diskant ist oben besprochen (♪ ♬ statt ♪ ♪). Die jubelnde glückselige Stimmung dieses des ‚père de joyeusité' würdigen Stückes kommt nicht nur in den flotten Rhythmen des Diskant, sondern auch in den kühneren Schritten des Tenor, besonders bei den Schlüssen:
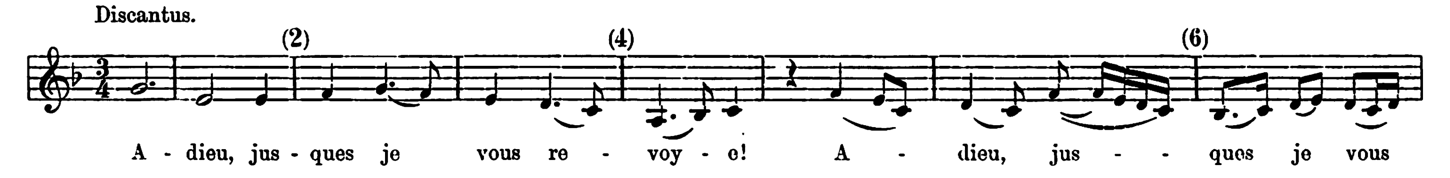


zur Geltung. Auch die in der ersten Hälfte glatt durchgeführte Dreitaktigkeit (Elision des 1. und 5. Takts der Perioden) hat ihren Teil daran. Die Schlüssel der Originalnotierung sind: Diskant mit c-Schlüssel auf der zweiten, Tenor und Kontratenor mit c-Schlüssel auf der vierten Linie, alle drei mit vorgezeichnetem ♭.
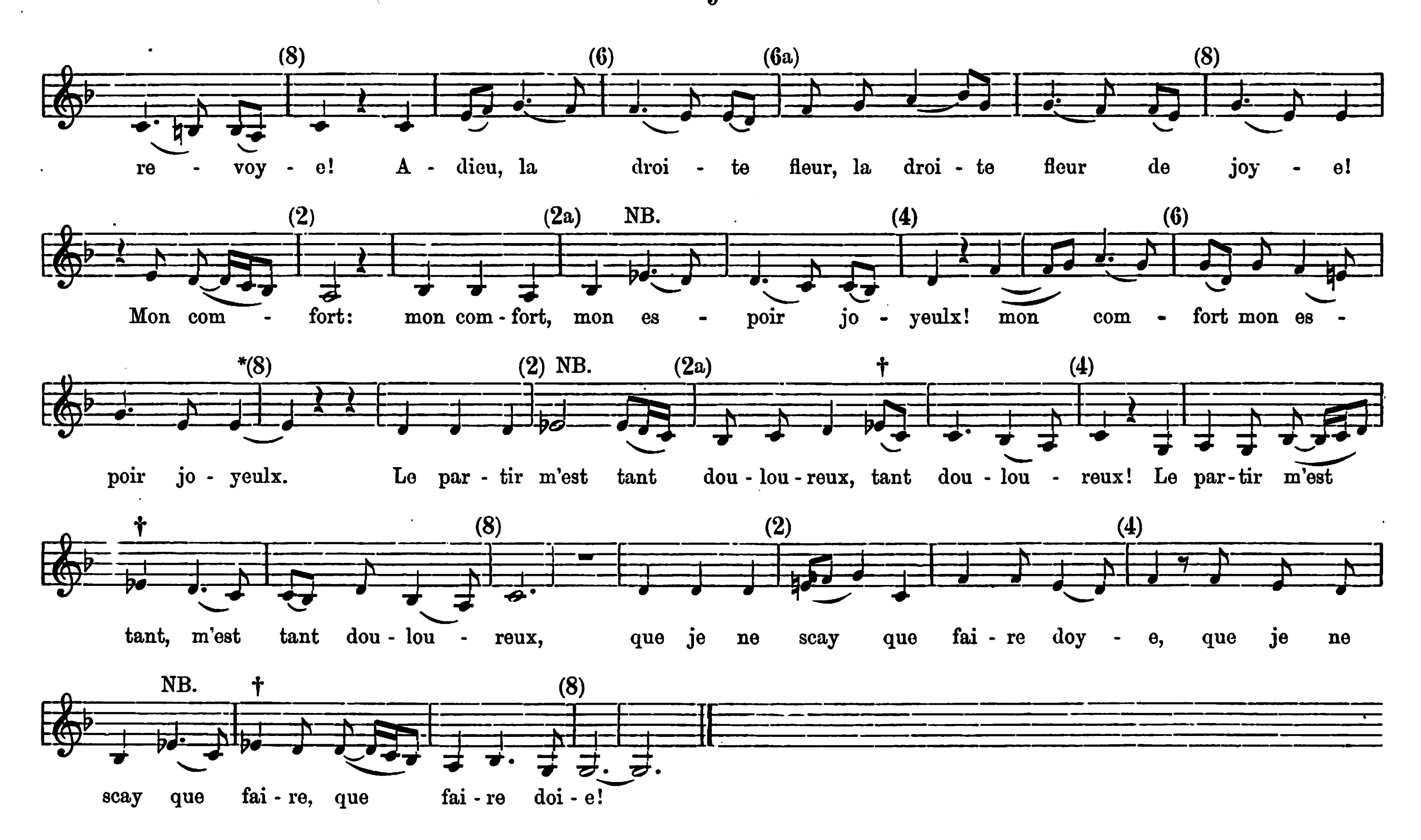
No. 5. (fol. Xb)

‚Adieu, jusques je vous revoye

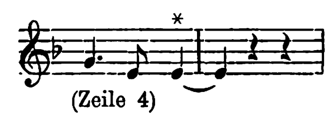
Adieu là droite fleur de joye
Mon comfort, mon espoir joyeulx
Le partir m'est tant douloureux
Que je ne scay que faire doye.
Estre joyeulx je ne poroye
Quant je songe que ne vous voye
Mon bien mon heur gracieux. Adieu jusques etc.
Adieu vous dire donc trop m'ennoye
Adieu le mieulx qu'amours m'envoye
Belle que tous jours servir veulx
A tant de biens vous envoyst dieulx
Que pour moy memes je vodroye. Adieu jusques etc.

Ein Lied vom Scheiden und Meiden mit der Hoffnung des Wiedersehens. Nur Diskant mit vollständigem Text; ein besonders lang ausgeführtes Stück, dessen reich entwickelte Oberstimme den Verlust des Tenor und Kontratenor sehr schmerzlich empfinden lässt. Hier ist die Übertragung:
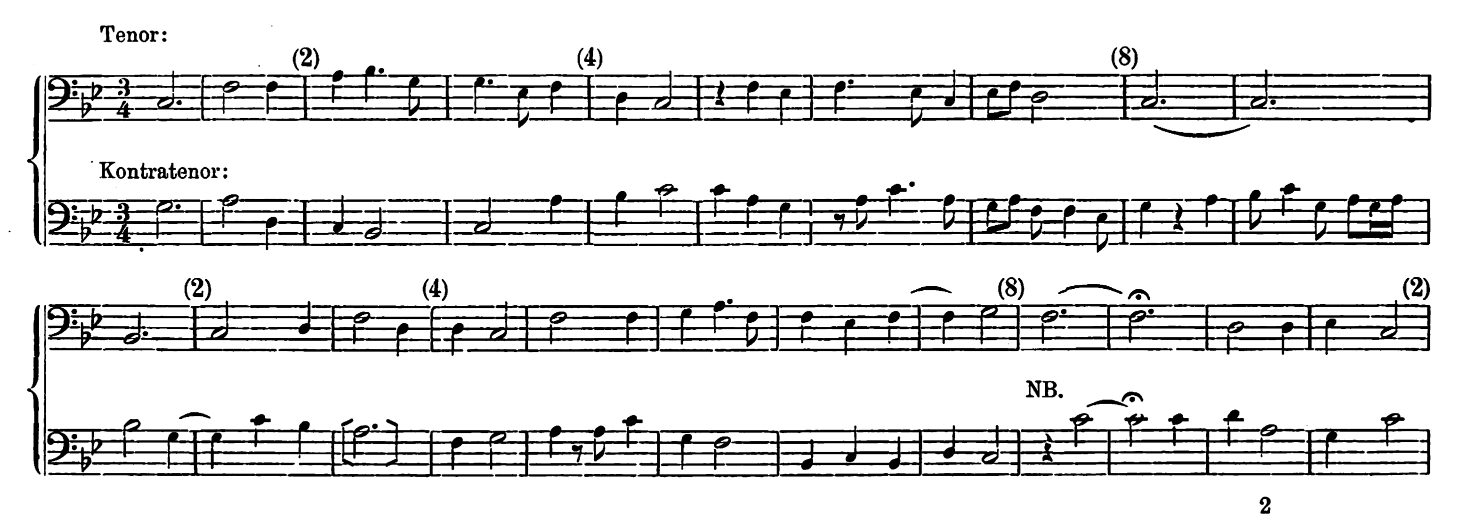




Von den verschiedenen ♭ vor e dieser Melodie sind die bei NB. besonders verlangt, die bei † aber wohl ebenfalls selbstverständlich. Durch rote Noten wurde nicht notwendiger, sondern nur vorsichtiger Weise ausgedrückt die synkopische Stelle:
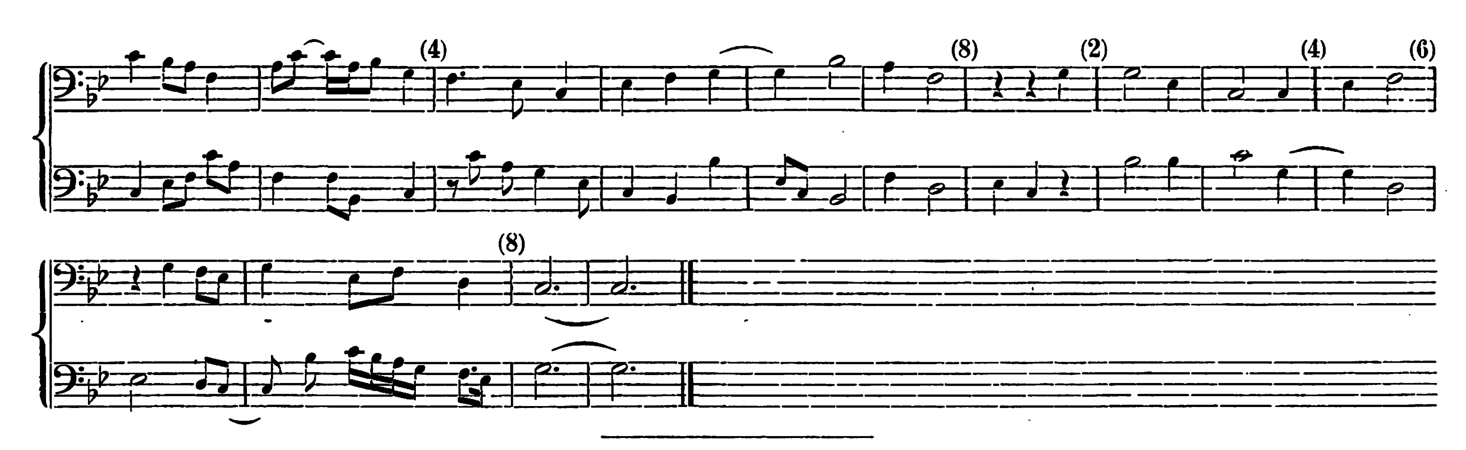

(Zeile 4)

wohl nur um das e als eine Note schreiben zu können ohne Gefahr des Missverstehens.

No. 6. (fol. XIIIa)

Nur Tenor und Kontratenor ohne Text, übrigens trotz stark beschnittenen Randes bis auf eine Note im Kontratenor intakt. Die vorkommenden roten Noten, die Corona etc. sind bereits besprochen. Es sei nur auf die gewiss ihrer Zeit unerhörte Kühnheit hingewiesen, eine Longa mit Corona nicht auf die schwere Zeit, sondern auf die zweite Zählzeit einsetzen zu lassen (in Zeile 2 des Kontratenor). Hier ist die Entzifferung (originale Schlüssel: beide Stimmen mit f auf der Mittellinie und Vorzeichnung von b und es, jedenfalls wieder höher gemeint):





No. 7. (fol. XIIIb—XIVa)

Vostre alée me desplaist tant

Mon très amoreux et plaisant
Gentil mois de may gracieux
Que je ne puis estre joyeulx
Si non a motié par samblant.
Vous me fustes si bien viengnant
Or je pers dor en avant
Je ne scay comment or maist dyeux. Vostre alée etc.
[Hel]a que ne suy je puissant
Que je vous peuse a mon commant
[V]enir encore un an ou deux
Pour appointir de tous mes veux
. . vy de mon plaisir plus grant. Vostre alée etc.

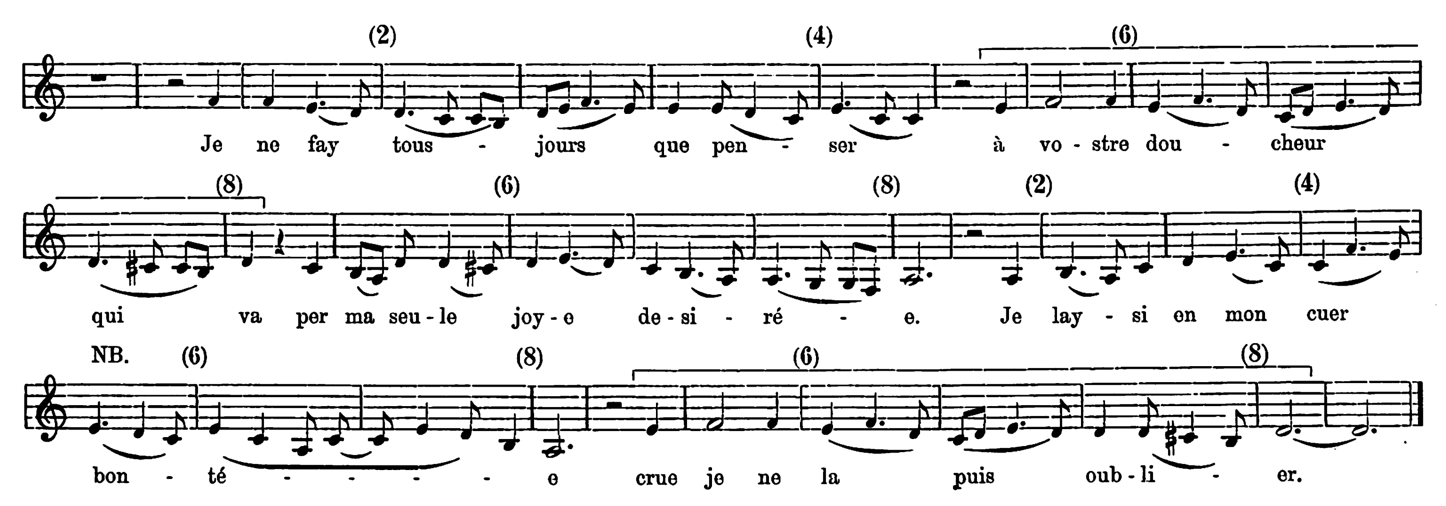
Dieses ganz reizende vollständig erhaltene Rondo scheint dem Schreiber des Codex besonders ans Herz gewachsen gewesen zu sein, da er auch dem Tenor und Kontratenor die Anfänge aller Zeilen der ersten Textstrophe beigeschrieben hat. Der Buchbinder hat im Diskant nur bei Zeile 2—4 die Schlüssel weggeschnitten; von dem vorgezeichneten ♭ ist noch ein Teil übrig geblieben, also keine Note verloren gegangen. Weiterer Erläuterungen bedarf diese Maienklage nicht, bei deren Umdichtung ich das Heinesche „Warum" ein wenig geplündert habe. Wenn irgend eines, so muss dieses Stück sich noch lebensfähig erweisen!

No. 8. (fol. XIVb)

Je ne fay tousjours que penser

A vostre doucheur qui va per ma seule joye desirée
Je laysi en mon cuer bontée
Crue je ne la puis oublier
La ou je voy renouveller
Ce doulx pringtemps et may entrer
Qui embelist toute l'année. Je ne fay etc.
Or yl veullies donc aviser
Quant ce vendra que retourner
Poray vers vous quelque journee
Car vous estes m'amour cellee
Celle qui me puet commander. Je ne fay etc.

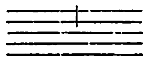
Nur Diskant mit dem unversehrten aber wohl sehr inkorrekten Text erhalten, ein sinniges Liebeslied. Notierung mit c-Schlüssel auf der Mittellinie. Hier die Übertragung:
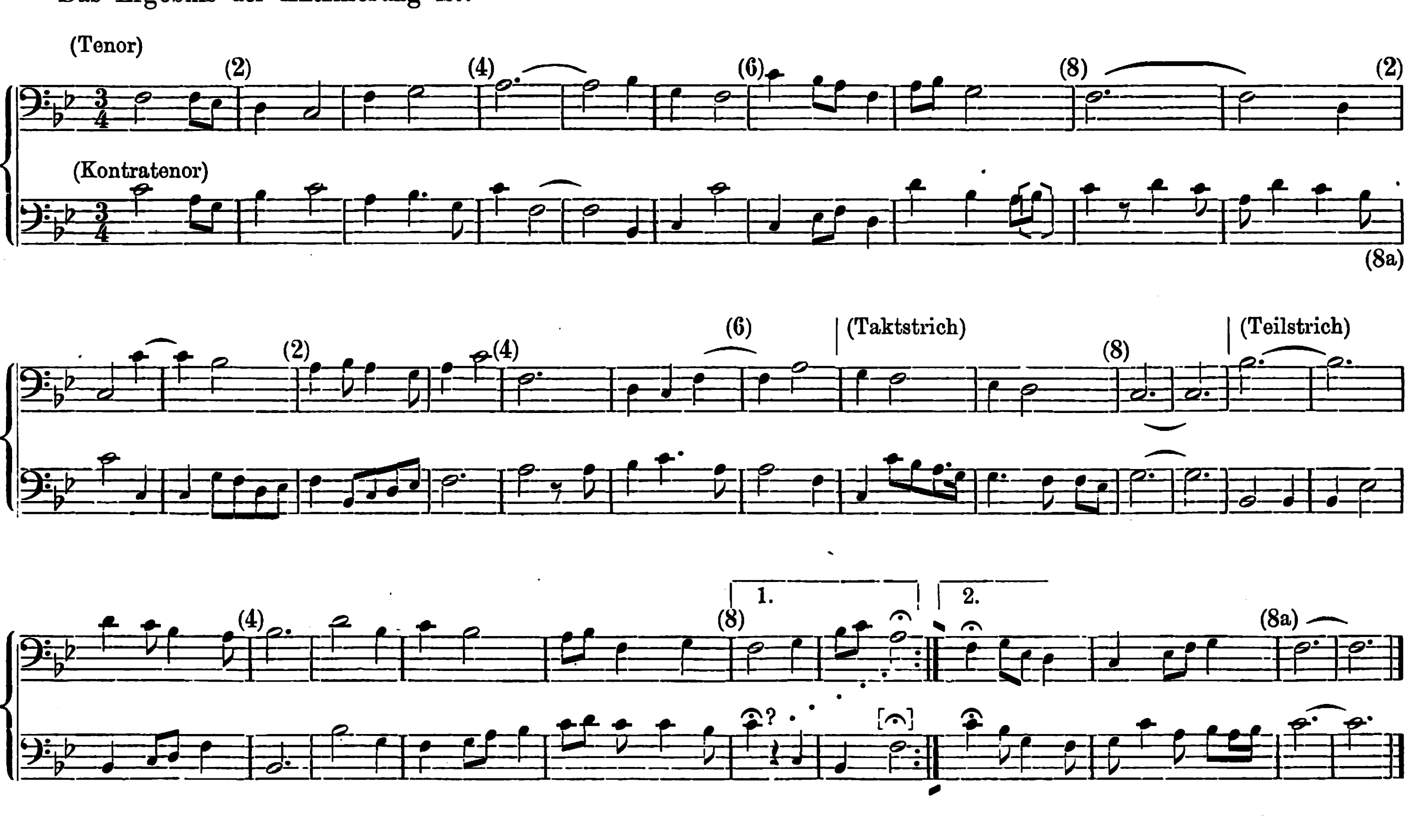


Bei NB. findet sich der seltene Fall der Punktierung der ersten Note einer Ligatur cum opposita proprietate. Hätte der Schreiber nicht figura obliqua gewählt, was ja keineswegs nötig war, so konnte er den Punkt an die erste Nota quadrata setzen, was öfter vorkommt; so musste er ihn über die Mitte des schrägen Balkens seten ( ).

No. 9. (fol. XIXa)

Nur Tenor und Kontratenor ohne Text (nur im Tenor stehen etwa in der Mitte nach einem Teilschlusse die Worte ‚Et osci'). Beide Stimmen sind mit f-Schlüssel auf der Mittellinie und 2 ♭ notiert. Merkwürdig sind ausser den bereits erörterten roten Noten und den beiden Coronae vor und nach der Reprise in beiden Stimmen die beiden Teilschlussstriche in der Mitte, die sich ganz wie moderne Taktstriche ausnehmen; noch auffallender ist der die Stelle des Punctum divisionis vertretende Strich nach der roten Gruppe dreier imperfekten Breves in der zweiten Zeile des Tenor, der ganz aussieht wie der Taktstrich in der ersten Zeit nach 1600:



Das Ergebnis der Entzifferung ist:
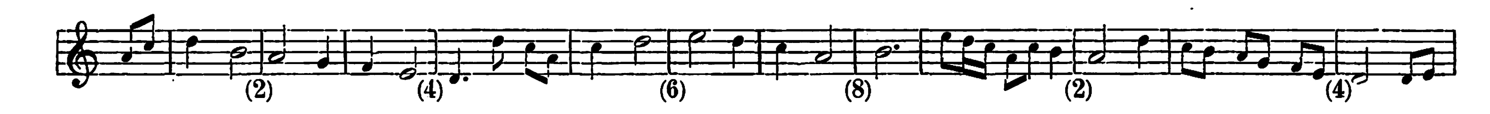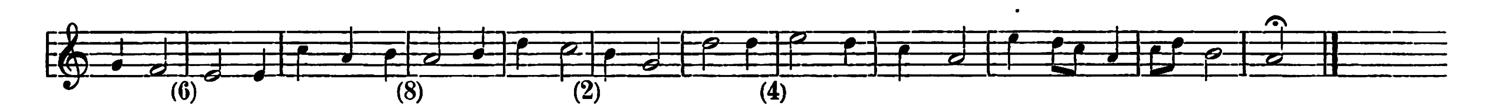


No. 10. (fol. XIXb—XXa)

‚Ma Dame que j'aime et croy

Partir nous faut dont manoye
Que je de vous et vous de moy
Mais quant vous feres envoye
Je pris amours qui m'envoye
Yeulx et engien si scut il
Que tous les jours renvoye
Dieulx doint ainsi soit il' (sehr fehlerhaft).

Vollständig erhalten. Die Beschneidung des Randes hat sogar in der zweiten Zeile noch den halben Schlüssel verschont (die erste Zeile des Diskant ist immer dadurch gesichert, dass der Verlust nur einen Teil der Initiale trifft). Die Harmonik dieses Stückes ist ganz merkwürdig; die Tonart des Tenor ist offenbar die phrygische (Umfang d—e'), mehrfache Teilschlüsse auf dem E-moll-Akkord (bei der Reprise mit Terz g [gis verbietet sich durch die Fortsetzung]), mit a—h, f—e oder d—e im Tenor lassen eine andere Auffassung nicht zu. Anfang und Schluss haben aber die Töne: $\begin{matrix} a' \\ e' \\ a \end{matrix}$, auch ein Einschnitt auf $\begin{matrix} e' \\ a \end{matrix}$ findet sich noch, zwei andere Teilschlüsse sind dorisch (auf $\begin{matrix} d' \\ a \\ d \end{matrix}$, $\begin{matrix} a \\ d \end{matrix}$). Mit Einführung von Accidentalen bin ich so sparsam wie möglich gewesen. Der rhythmische Aufbau (den ich überall durch die Taktzahlen der Perioden aufzudecken gesucht habe) weist wiederholt Dehnungen auf; besonders ist hier und in einigen der anderen Stücke zu beobachten, dass die Halbsätze zu Anfang einen Auftakt zu einem überschüssigen Takte ausrecken, sodass die erste Gruppe dreitaktig wird. Auch die Sequenz in der mittelsten Periode (Takt 16—18) ist eine Dehnung. Der Tenor würde ohne die Dehnungen etwa so aussehen:





Schlüssel des Originals: Discant c' auf der 2., Tenor und Kontratenor c' auf der 4. Linie.

No. 11. (fol. XXb)

‚Deul angoisseux, rage de mesure,

Grief desespoir plain de forcement,
Languor sans fin et vie maleure
Plaine de plour d'angoisse et de torment.'

Sequitur cuer doloreux.

Ein leidenschaftlicher Schmerzensschrei von erstaunlicher Kühnheit der Conception; der Tenor mit dem beginnenden f—f'—a' ist wahrhaft imposant. Hier zeigt sich der ‚père de joyeuseté' von einer ganz anderen Seite. Dass ich in der Neudichtung des Textes winterliche Landschaft als Staffage heranzog, wird man mir, denke ich, nicht verübeln.
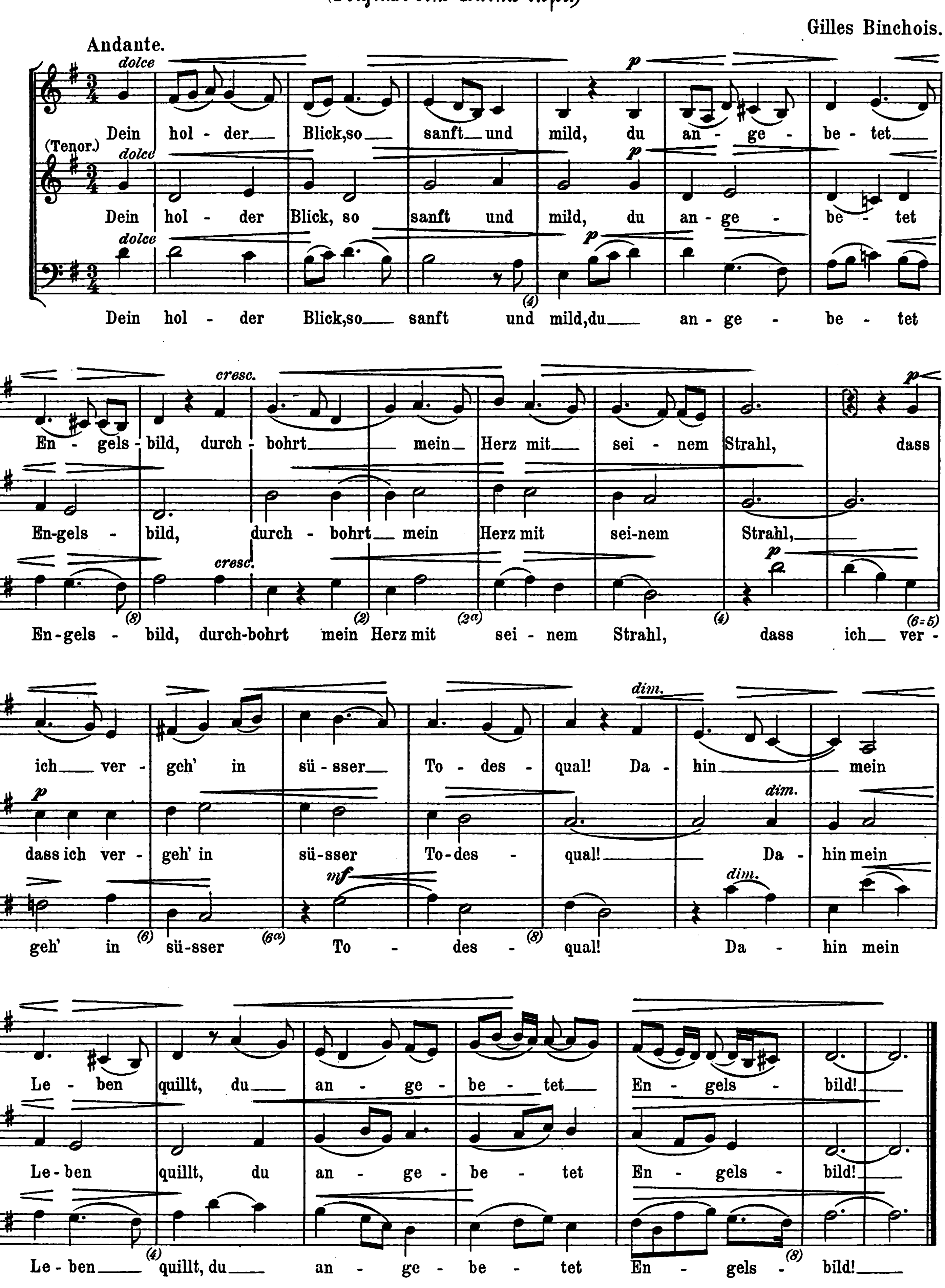
* * *

So möge man an der Hand dieser kleinen Publikation sich künftig besser und bequemer als bisher überzeugen, dass Gilles Binchois in der That der Besten einer, und mit Recht der Stolz seiner Zeit war! Hoffentlich gelingt es mir, auch die Bologneser und Trientiner Codices, welche Chansons von Binchois enthalten, aus eigner Anschauung kennen zu lernen und zu übertragen, damit das Bild dieses, wahrscheinlich besten Kontrapunktisten der Zeit vor Dufay noch weiter vervollständigt werde!

Druck von Hesse & Becker in Leipzig
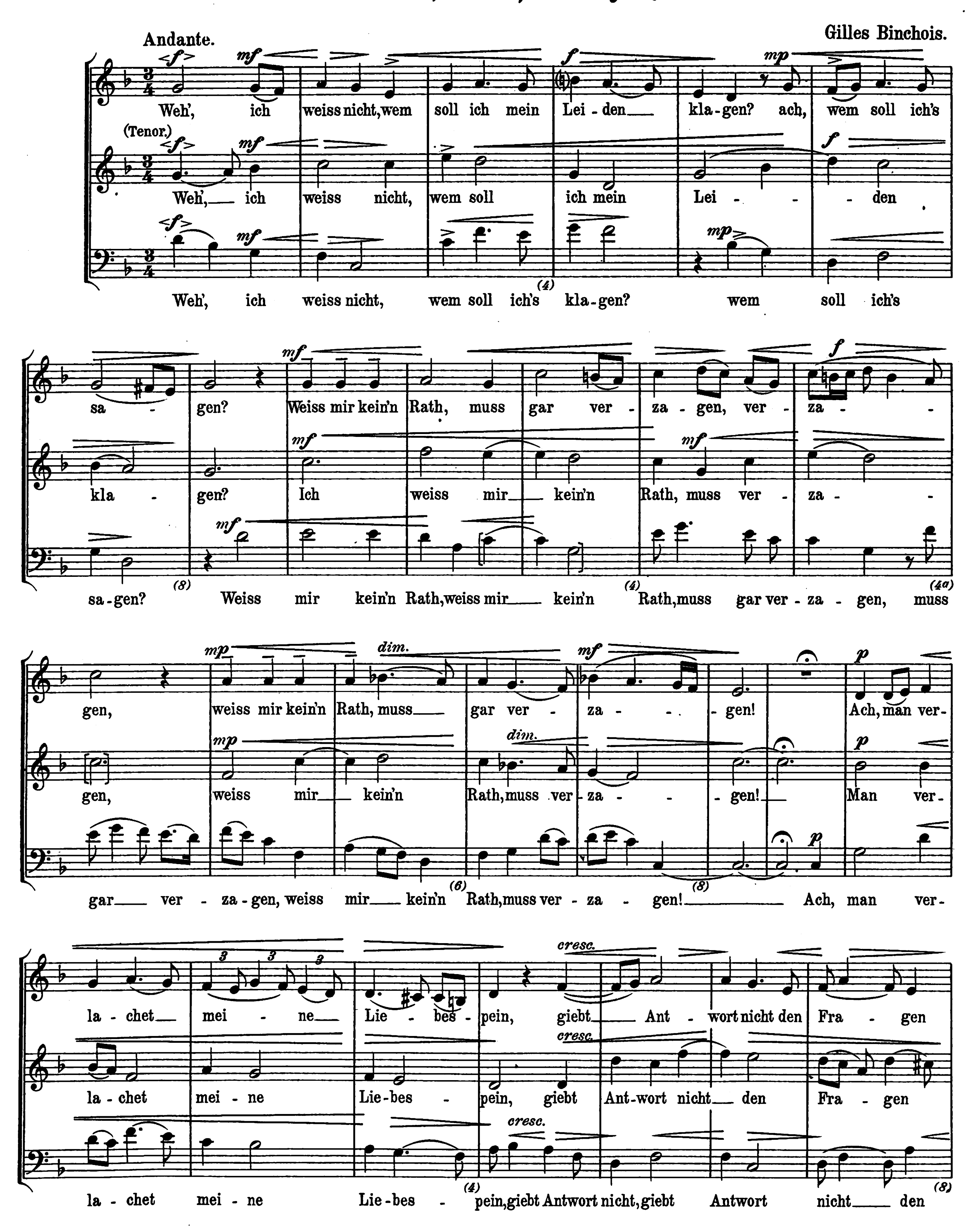
Vostre tres doulx regart.

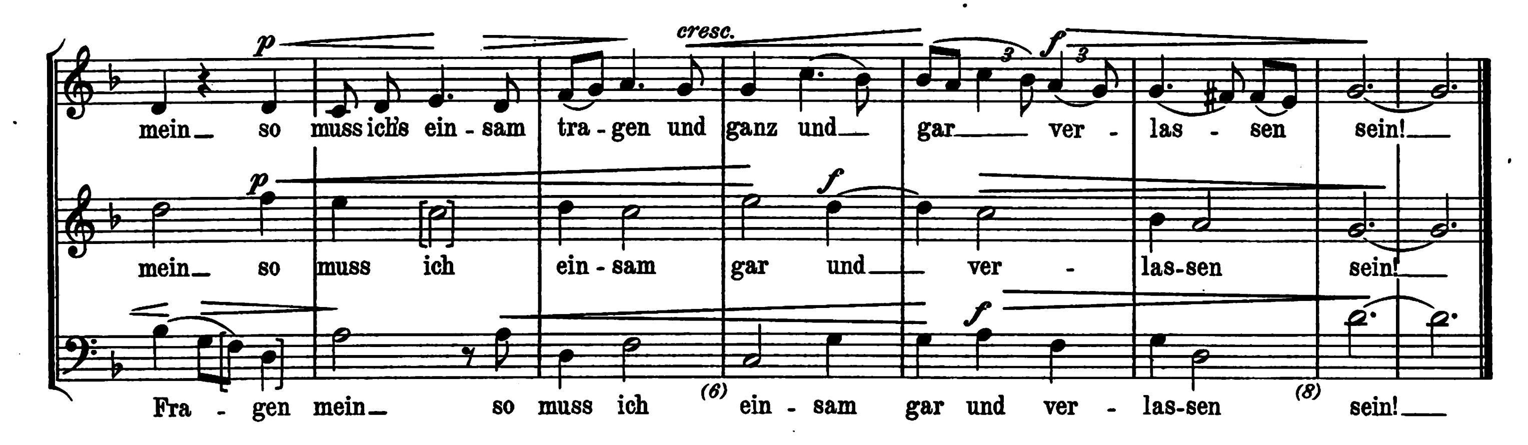
(Original eine Quinte tiefer.)

Gilles Binchois.



Hélas que poray je.
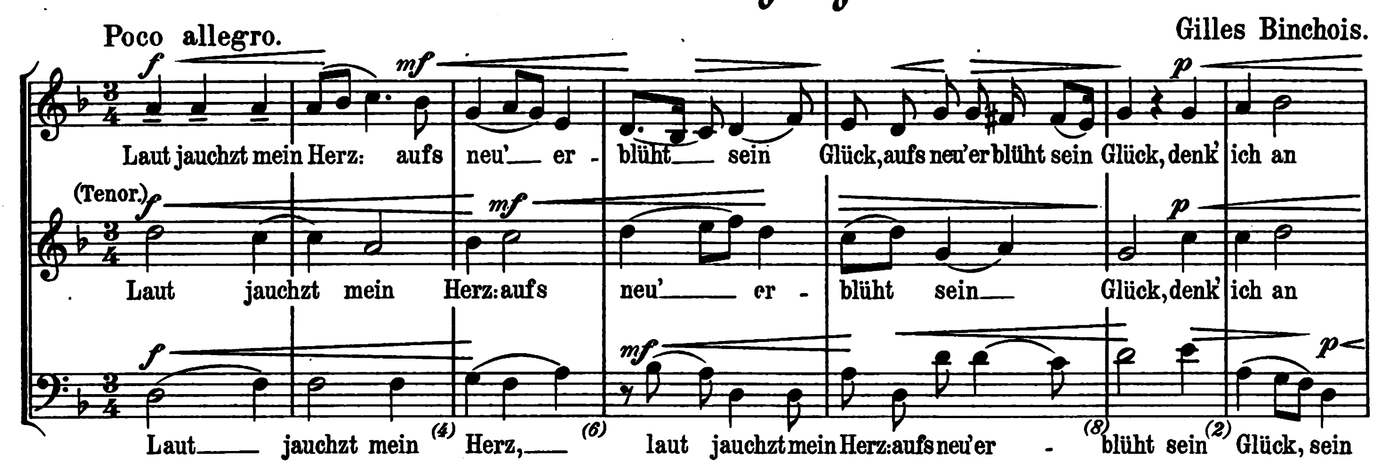


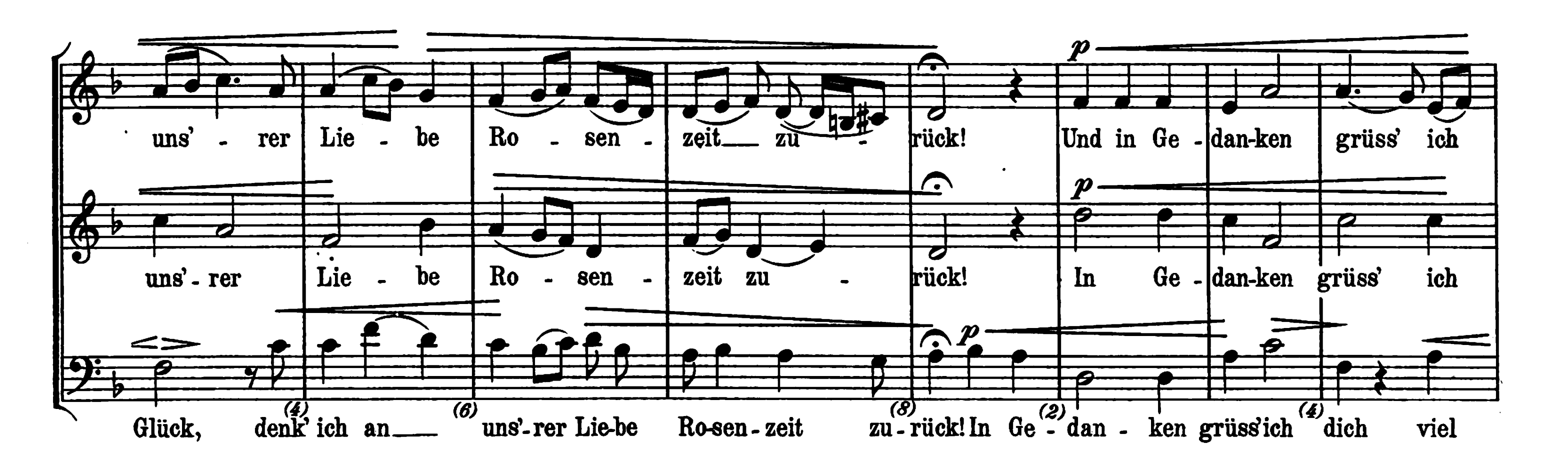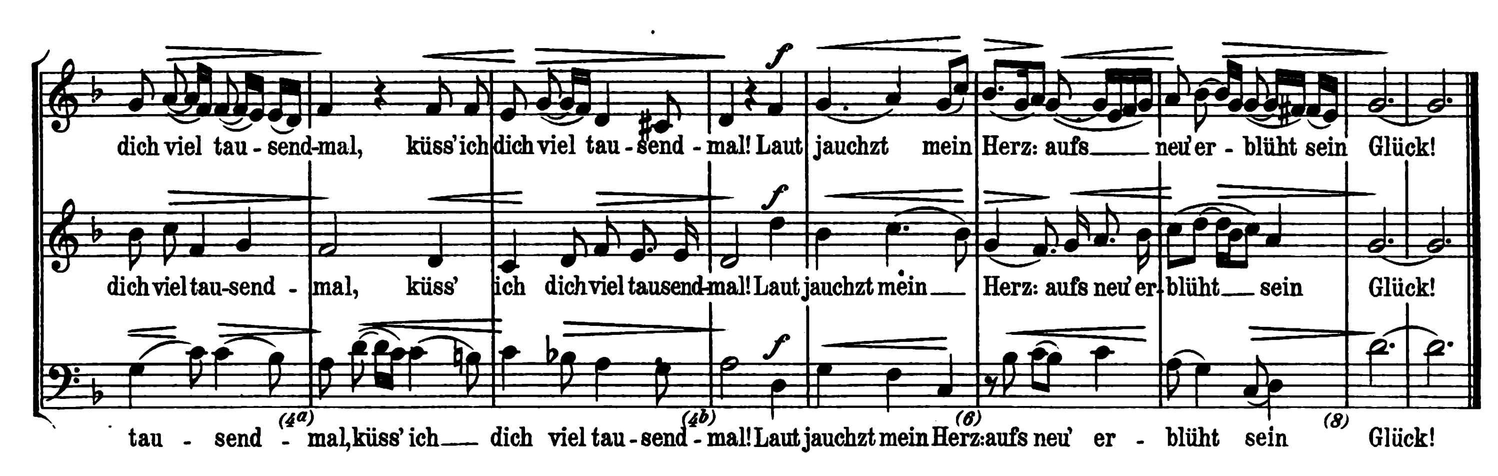


Mon cuer chante joyeusement.

Poco allegro.
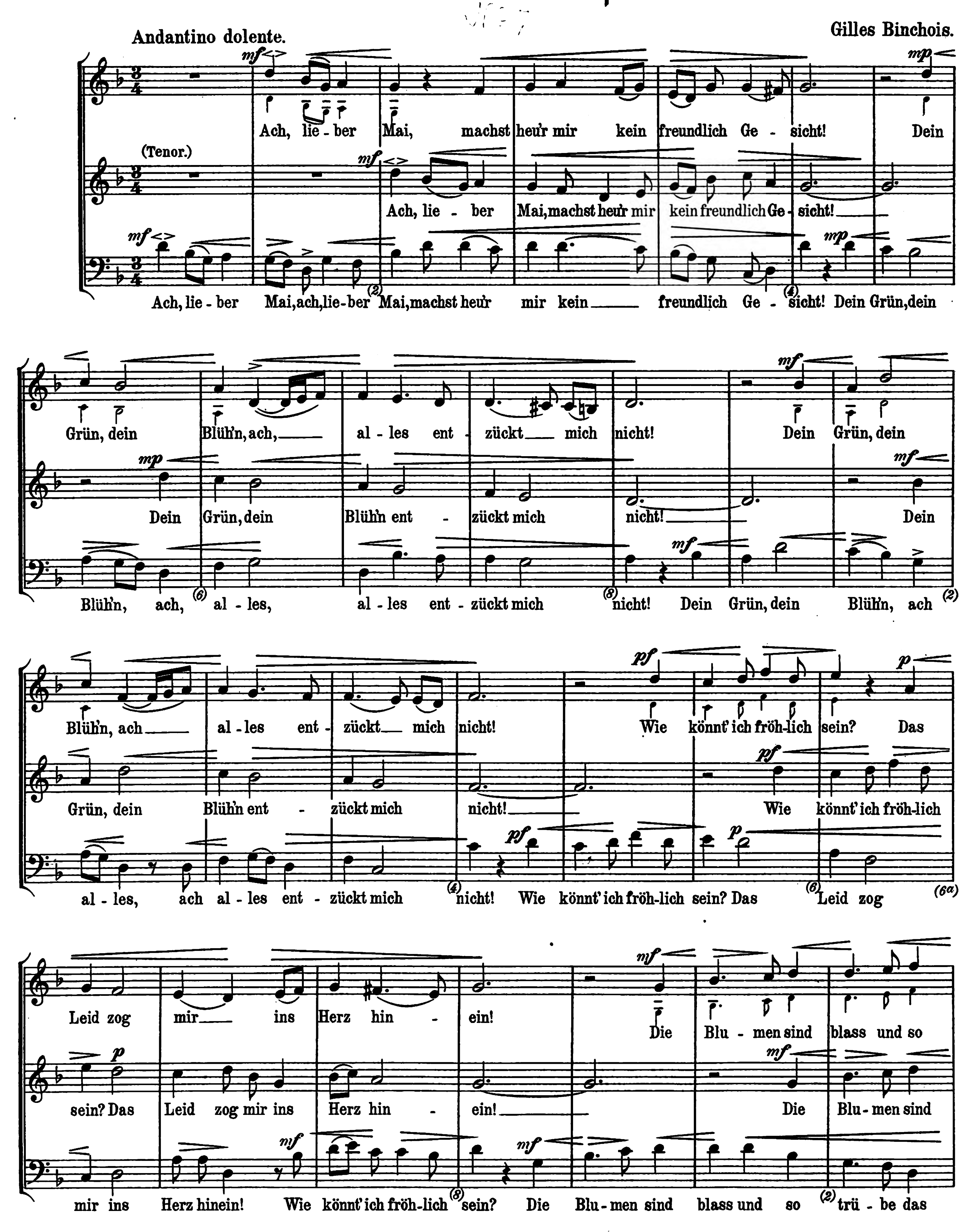
Gilles Binchois.
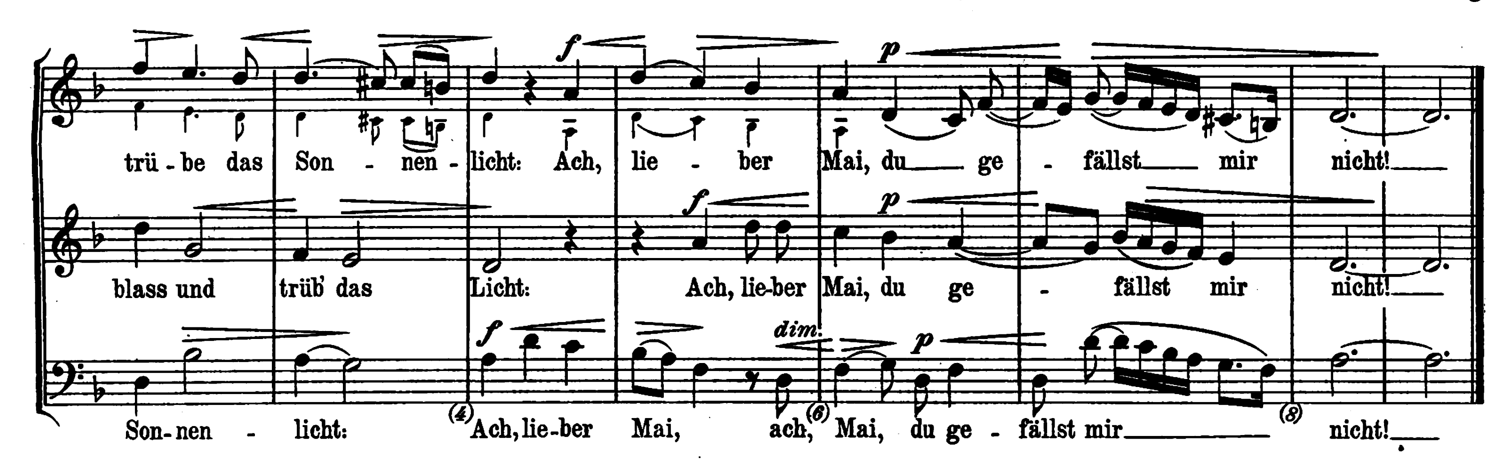






Vostre alee me desplaist.
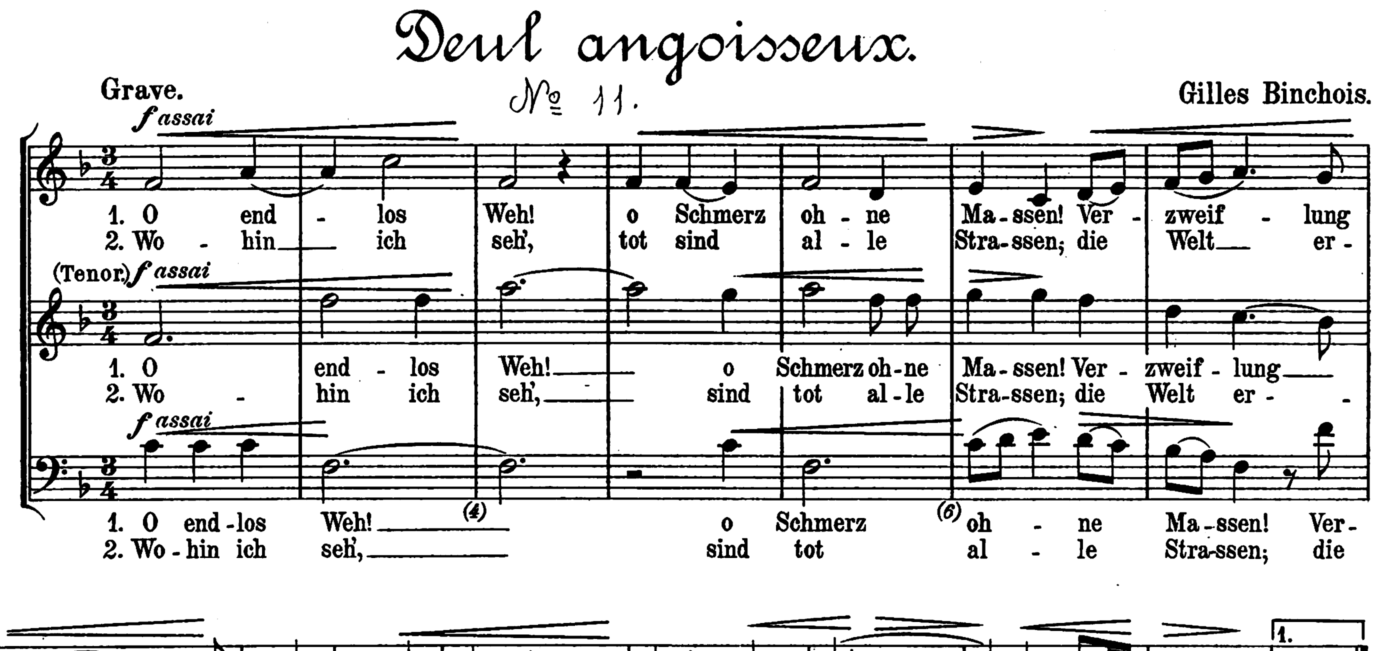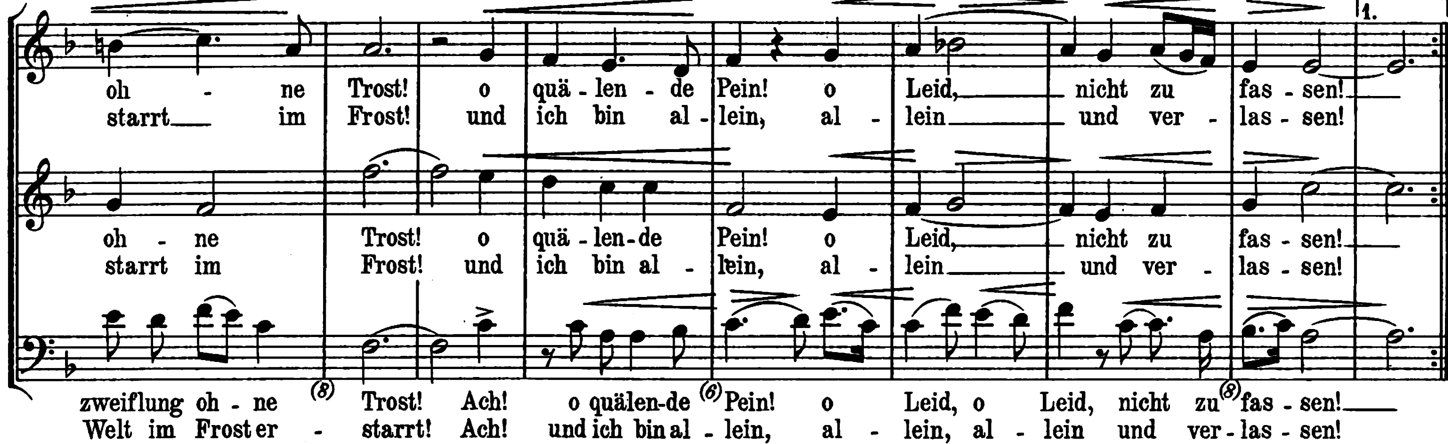




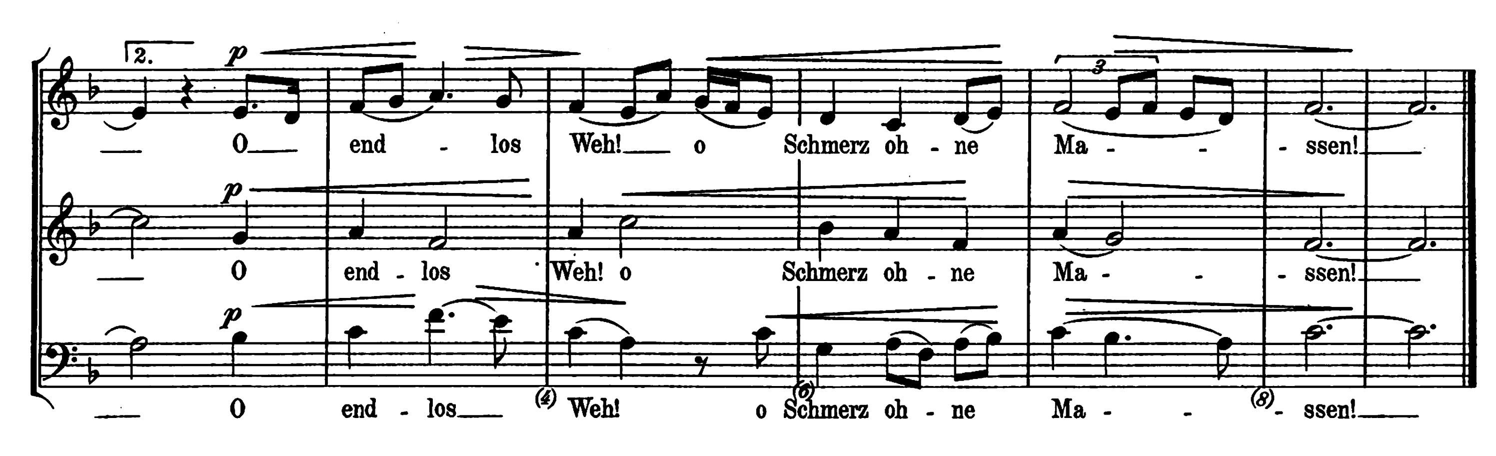
Deul angoisseux.
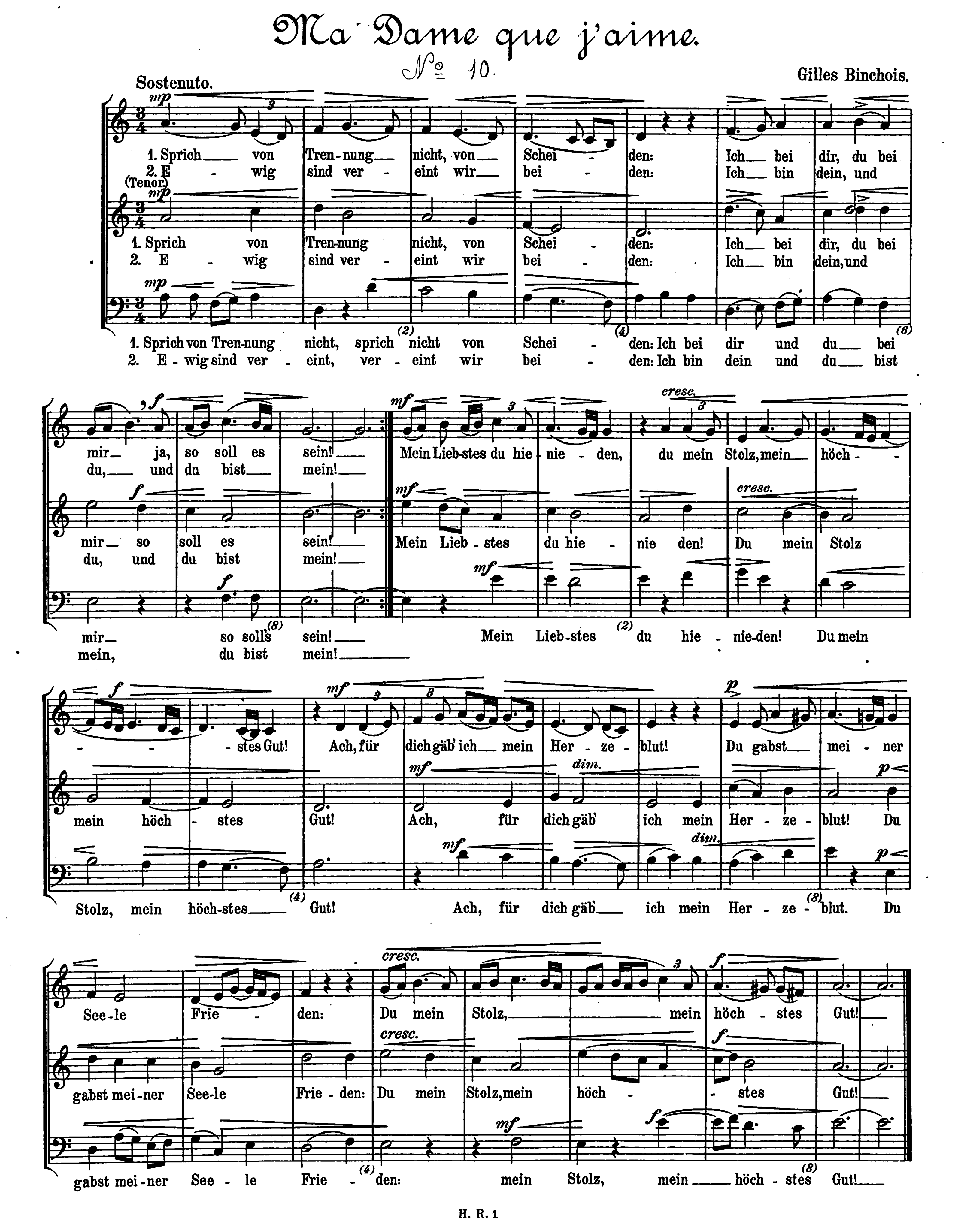
No 11.

Grave. Gilles Binchois.








Ma Dame que j'aime.
№ 10.
Sostenuto.
Gilles Binchois.
(Tenor.)
1. Sprich von Trennung nicht, von Schei - den: Ich bei dir, du bei
2. E - wig sind ver - eint wir bei - den: Ich bin dein, und
1. Sprich von Tren-nung nicht, von Schei - den: Ich bei dir, du bei
2. E - wig sind ver - eint wir bei - den: Ich bin dein, und
1. Sprich von Tren-nung nicht, sprich nicht von Schei - den: Ich bei dir und du bei
2. E - wig sind ver - eint, ver - eint wir bei - den: Ich bin dein und du bist
mir ja, so soll es sein! Mein Lieb-stes du hie - nie - den, du mein Stolz, mein höch -
du, und du bist mein!
mir so soll es sein! Mein Lieb-stes du hie - nie den! Du mein Stolz
du, und du bist mein!
mir so soll's sein! Mein Lieb-stes du hie - nie-den! Du mein
mein, du bist mein!
- - stes Gut! Ach, für dich gäb' ich mein Her - ze - blut! Du gabst mei - ner
mein höch - stes Gut! Ach, für dich gäb' ich mein Her - ze - blut! Du
Stolz, mein höch-stes Gut! Ach, für dich gäb' ich mein Her - ze - blut. Du
See-le Frie - den: Du mein Stolz, mein höch - stes Gut!
gabst mei-ner See-le Frie - den: Du mein Stolz, mein höch - - stes Gut!
gabst mei-ner See - le Frie - den: mein Stolz, mein höch - stes Gut!
H. R. 1

Ce mois de May.

(Versuch einer Korrektur der Entzifferung Kiesewetters.)
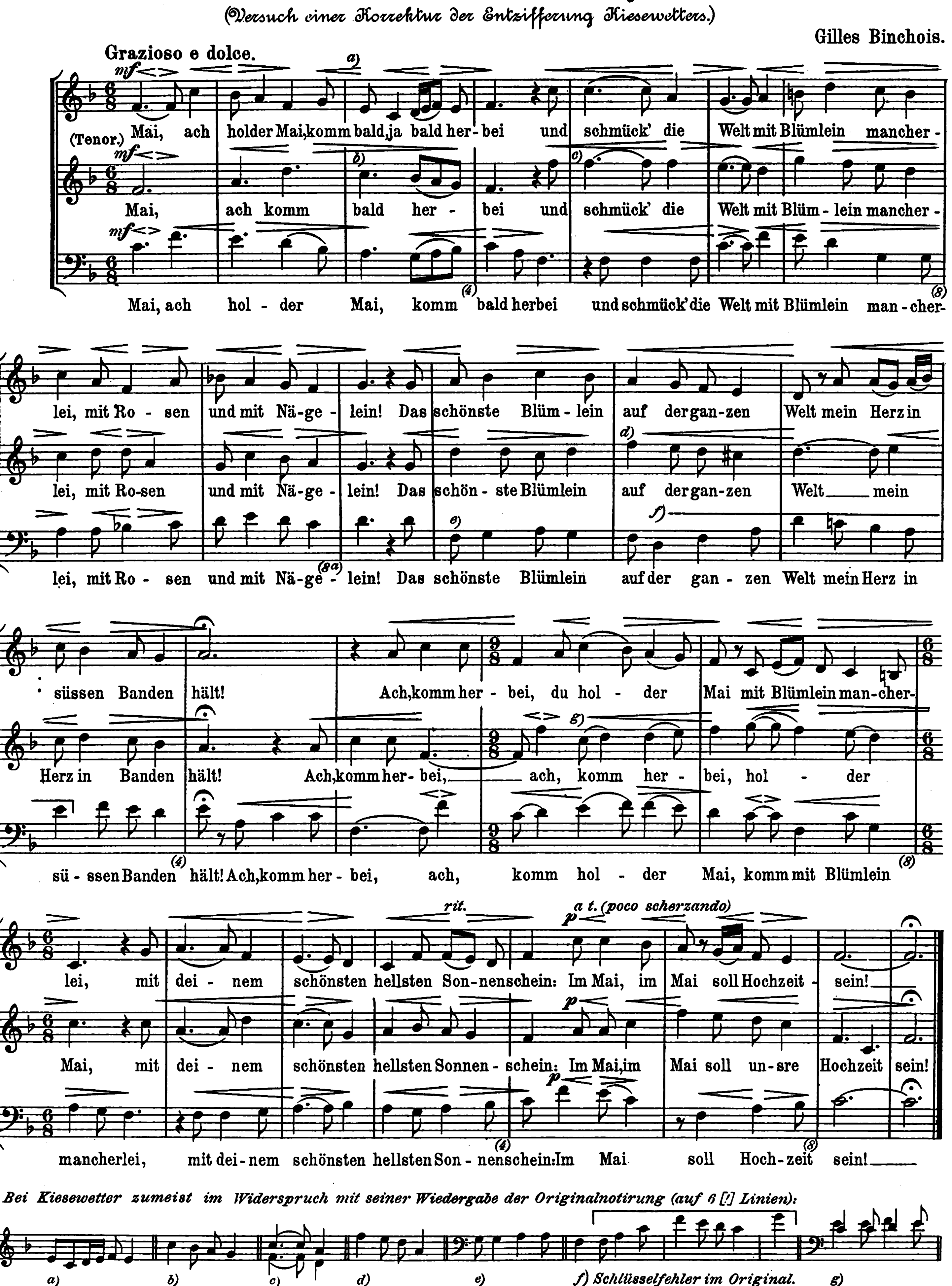
Gilles Binchois.



